

LA MELANCOLÍA EN LOS RELATOS DE MERCADO DE SERGIO RAIMONDI

CRISTIAN JULIO MOLINA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO Y CONICET

1. RELATOS DE MERCADO

Desde hace algunos años, me he dedicado al estudio de objetos culturales denominados “relatos de mercado”, porque tematizan el mercado de los bienes simbólico-culturales, hasta ahora fundamentalmente editorial.¹ Dicha tematización aparece en los objetos analizados a partir de agentes, bienes o maquinarias culturales que hacen evidente una dualidad económico-simbólica, constitutiva del mercado simbólico cultural (Bourdieu 2005).² De esta manera, a

¹ La mayoría de las veces, la crítica literaria, como en el caso de Bourdieu, recurre a la ficción narrativa o poética para leer las relaciones entre literatura y mercado, pero no ha puntualizado la existencia específica de un tipo particular de enunciado literario en el cual las mismas se hacen evidentes. Con la categoría “relatos de mercado” esperamos contribuir a considerar la especificidad de los mismos, en general poco atendidos por los estudios literarios, como una herramienta crítica de particular importancia en la comprensión de las relaciones entre arte/literatura y mercado.

² La noción de tematización no debe entenderse como una instancia meramente textual, sino como incorporación de materiales significativos mínimos de la actualidad (Tomachevsky, 1982) en la propia producción artística que queda en zonas diversas de interferencia entre realidad y ficción, y que, lejos de presuponer una tematización con un tope signifiante al cual se retorna, propende a una tematización infinita que puede reconstruirse de manera múltiple a partir de las huellas que quedan de tal operación (Barthes, 2004). Esas huellas son fantasmas que, en su insistencia, permiten al crítico construir un relato de mercado en relación con un corpus determinado.

partir de las articulaciones entre dichos motivos con las prácticas y con los estados históricos del mercado, se pueden leer las significaciones del mismo, así como las prácticas que sus productores realizan y efectúan en él.³

Entonces, los relatos de mercado tematizan los bienes simbólicos, los agentes –artistas, editores, mecenas, curadores, lectores, espectadores, etc.– o diferentes piezas productivas de ese espacio, como imprentas o prensas, problematizando la dualidad constitutiva del mismo. Resulta pertinente aclarar que la categoría de mercado simbólico es aglutinadora, puesto que incluye diferentes mercados de la esfera artística y cultural.⁴ Forman parte de él los

³ Sobre la categoría relatos de mercado, existen un conjunto de artículos que avanzan en su definición (Molina, 2011, 2012a, 2012b).

⁴ La categoría de mercado simbólico deberá entenderse según la define Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*. Cuando explica la constitución del campo literario en Francia, en el siglo XIX, Bourdieu sostiene: “La historia cuyas fases más decisivas he tratado de restituir practicando una serie de cortes sincrónicos, desemboca en la instauración de ese mundo aparte que es el campo artístico o el campo literario tal como lo conocemos en la actualidad. Este universo relativamente autónomo (*es decir, también, relativamente dependiente, en particular respecto al campo económico y al campo político*) da cabida a una economía al revés, basada, en su lógica específica, en la naturaleza misma de los bienes simbólicos, *realidades de doble faceta, mercancías y significaciones*, cuyos valores propiamente simbólico y comercial permanecen *relativamente independientes*”. (Bourdieu, 1995: 213)

De esta manera, el mercado de los bienes simbólicos es un espacio estructurado por las relaciones entre agentes y bienes en una dualidad económico-simbólica y que, en términos de Bourdieu, promueve un desdoblamiento entre obras para un público a gran escala y obras que se organizan de un modo *relativamente* autónomo destinadas a un público de productores. Estas últimas son las que Bourdieu entiende como pertenecientes al campo artístico o literario estricto, en el cual el valor económico de los bienes es “denegado” a partir de la organización de valores propios y relativamente independientes de la esfera económica. Sin embargo, debemos notar que, como señala el paréntesis de la cita, el calificativo de relatividad atribuida a la autonomía del campo, implica, al mismo tiempo, la dependencia relativa de la economía (y de su heteronomía) y una relación implícita (correlativa, pero no determinante) entre los dos modos de producción que operan en el mercado simbólico. De donde se deduce la misma consecuencia para los bienes simbólicos calificados de relativamente independientes, así como para el mercado donde éstos son intercambiados según agentes determinados. Entonces, la categoría *mercado de los bienes simbólicos*, lejos de implicar una simplificación en un polo autónomo según se lee a Bourdieu desde su idea de “campo”, se define como un espacio social de producción e intercambio cultural, estructurado en la dualidad económico-simbólica, en la autonomía relativa (*es decir, también relativamente dependiente*) de lo artístico respecto de lo económico, cuyos polos axiológicos mantienen múltiples

mercados editoriales, académicos, plásticos, musicales, entre otros. Como veremos en adelante, el énfasis en el caso seleccionado recae en la tematización del mercado literario-editorial.

Desde esta perspectiva, un relato de mercado no es un género, en el sentido de tipo textual que pertenece a una familia o a una clase particular de enunciados con una forma y con una estructura determinada, sino que se trata de una operación de lectura crítica a partir de huellas que aparecen en algunas producciones culturales y que se reordenan para dar cuenta de la relación entre literatura y mercado. Son relatos de una lectura crítica; es decir, lo que entiende Rancière cuando piensa las diferencias y puntos de contacto entre el relato de la historia y el de la ficción en *La división de lo sensible*: un “reordenamiento material de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer” (2009: 38).

Un relato de mercado no implica, por esto mismo, una lectura genérica.⁵ No hay relatos de mercado solo en narrativa, sino que pueden reconstruirse en poesía, en el ensayo e, incluso, en la dramaturgia. Tampoco pueden circunscribirse a una pertenencia disciplinar específica. Porque los relatos de mercado aparecen en diversas prácticas artísticas (el cine, el teatro, la pintura, la fotografía, la performance o la instalación). Pienso, entre otros casos, en la instalación *Action Instruments-Box* (2012), de Alicia Herrera en el MALBA, una exhibición documental y estadística de las transacciones y de los valores económicos que se generan para comercializar las obras artísticas y que tuvo diferentes realizaciones a nivel internacional, como en España, con actrices / promotoras que aparecen en los medios de comunicación del país.

Además, los relatos de mercado son una apuesta crítica que podría extenderse temporal y espacialmente hasta un contexto completamente diferente al del caso precedente, el del Renacimiento italiano, para leer las relaciones entre arte y mercado. Recordemos que es el momento de constitución de un “protomercado” de los bienes simbólicos, según Arnold Hauser en *Historia social de la literatura y el arte*. En ese contexto, cuando Massaccio pinta la Santa Trinità, ubica al pie del triángulo del mural que inaugura la perspectiva, a los

relaciones: de co-presencia y/o de tensión o, incluso, a veces, de subordinación; pero nunca en un purismo reduccionista totalmente autónomo.

⁵ Derrida (1980) plantea, precisamente, que el “relato” es de por sí inclasificable como género, ya que instituye su propia ley de género.

donantes, por encima del cadáver descompuesto de Jesús. Los mecenas fueron fundamentales para los inicios de la profesionalización artística en el protomercado de los bienes simbólicos renacentistas y su presencia, para nada menor, en la pintura de Massaccio, permite recomponer todo un relato de mercado de la época. Por lo tanto, la categoría “relatos de mercado” deberá comprenderse no como una novedad del presente sino como una herramienta crítica que permite la lectura de las relaciones entre literatura y mercado en diferentes contextos socio-históricos y literarios. De tal modo que los relatos de mercado presentes en *Poesía civil*, de Sergio Raimondi, son un eslabón más de una larga y extensa cadena de relatos de mercados extendida tanto espacial como temporalmente, algo que se evidencia en su lectura, como veremos.

En el presente artículo, nos proponemos, por lo tanto, reparar en los relatos de mercado que pueden leerse en *Poesía civil* (2001) y en algunos ensayos de Sergio Raimondi. Entendemos que los mismos están constituidos por un régimen melancólico que resignifica las relaciones entre literatura y mercado en el S XXI. La categoría de régimen recupera los aportes de Roger Chartier (2006) en *Escribir las prácticas*, cuando sostiene que esa noción foucaultiana se refiere a la articulación entre el discurso y las prácticas en las que se inscribe el mismo.

2. MELANCOLÍA Y MERCADO

En el estudio patológico de Robert Burton (1974) conocido como *Anatomía de la melancolía*, ésta aparece como una vaporosa manifestación sintomática y compleja, para la cual el autor ofrece una taxonomía. En principio, debido al desarreglo humoral que implica la enfermedad, Burton sostiene que una de las principales afecciones es la imaginación y que, por extensión, una de sus facultades dañadas es la memoria. Esta indicación aparece en apenas una ráfaga, casi pormenorizada en un destello que se cuela con las impresiones del trastorno de la enfermedad que se pretende definir. Como sabemos, en Burton, las manifestaciones melancólicas pueden padecerse durante períodos más o menos largos, de manera persistente o intermitentemente. La melancolía es, entonces, un desarreglo de la imaginación, pero que es correlativo de uno cronológico, de una

alteración imprecisa de los tiempos, no solo porque afecta a la memoria, sino, además, porque su duración es indeterminada.⁶

No es inocente que Walter Benjamin (1972), en *Iluminaciones II. Poesía y Capitalismo*, cuando estudie la experiencia del *ennui* en Baudelaire, recurra al concepto de *shock*. Como sabemos, gracias a los estudios de Starobinski (1990), la melancolía en Baudelaire pocas veces aparece mencionada. De manera sintomática, se acude a términos análogos para dar cuenta de ella, como el de *ennui*, *spleen* o duelo. Si Benjamin recurre, entonces, al concepto de *shock* para señalar el estado de alteración nerviosa y perceptual que producen los cambios de la ciudad de París sobre la memoria del poeta, activándola, y sobreimprimiendo en ella toda una fantasmagoría del pasado que ha sometido a duelo a sus objetos, es, precisamente, porque la melancolía supone una afección del tiempo: una recurrencia a ciertos fantasmas que ya no están más, pero sobre los cuales se vuelve, compulsivamente, para hacerlos sobrevivir a su desaparición, a su muerte en el tiempo, generando una temporalidad confusa donde presente, pasado y futuro aparecen sobreimpresos los unos en los otros. Se vuelven casi indistinguibles en la negación o prolongación de un duelo que se hace presente. La intolerable vivencia de esa muerte no puede sino trastornar de tal manera la imaginación melancólica que la lleva a poner en crisis el tiempo mismo que resulta de sus actos precisamente para evitar el duelo mediante el *shock* que recuerda una experiencia de la ciudad.

La alteración temporal y de la memoria puede reponerse en la mayoría de los estudios sobre la melancolía, aunque ninguno de ellos haya reparado con la suficiente insistencia sobre esto. La melancolía está ligada al desajuste del tiempo incluso en la tradición psicoanalítica. Porque en el texto inaugural, “Duelo y melancolía”, de Sigmund Freud, la misma se define como la imposibilidad de elaborar un duelo en el presente de un objeto de deseo perdido (muerto) en el pasado. En realidad, Zizek (2004) plantea que es el deseo por el objeto

⁶ El desarrollo histórico del concepto de melancolía, así como sus manifestaciones en el terreno del arte, la literatura y la filosofía, pueden seguirse en una serie de trabajos, entre otros: Bartra (2001), Klibansky, Panofsky y Saxl (2006), Koffman (1995) y Núñez Florencio (2008). Nos interesará, de todos modos, más que atender a la conceptualización y devenir histórico de la melancolía, concentrarnos en este camino abierto por algunos textos sobre el tema en relación con su dimensión temporal, ya que es lo que permitirá, luego, entender cómo opera esta particularidad en los relatos de mercado de Sergio Raimondi.

el que se ha perdido, porque la relación de posesión es ilusa —no se puede poseer lo que se desea o se termina el deseo. Entonces, si es una actitud ante una pérdida pasada que permite retener en la historia del sujeto el deseo del objeto o el objeto de deseo en un plano imaginario, siempre implica una relación temporal: se intenta recuperar algo que ha muerto, que ya no es en el presente y que, por ende, pertenece al pasado.⁷

Así, en el psicoanálisis, la melancolía es una actitud que insiste en sostener algo muerto de un pasado —o algo del pasado— en el presente, paradójica y contradictoriamente, pero que en todo caso hace que ese pasado continúe, aunque transformado y, por lo tanto, abierto a su supervivencia futura, a un pleno devenir melancólico como una deriva de huellas, de restos y de fantasmas que siguen siendo y que harán seguir siendo a ese objeto/deseo sobre el que ha recaído la imposibilidad del duelo. Agamben (2002) sostiene que lo que sobrevive en el presente no es ni el pasado (ni el deseo del objeto ni el objeto del deseo), sino un desprendimiento y una reelaboración de ese pasado, un fantaseo para evitar el duelo. Por lo tanto, el futuro de ese pasado enfrentado con la muerte del presente.

De modo que el melancólico está desajustado, desequilibrado, temporalmente ante un duelo que se le presenta como intempestivo y que no va a realizar. Pero su actitud no consiste en retener ese pasado, sino en hacerlo sobrevivir como fantasma de ese pasado —algo que es pero que ya no es idéntico al pasado— y que, por lo tanto, tampoco vive en la actualidad de su tiempo, en el presente, sino que trae a ese presente un fantasma que le permite sobrevivirlo y que, por lo tanto, al mismo tiempo, lo hace huir al futuro de su presente a partir de la posibilidad de un futuro paralelo del devenir de su fantasma del pasado. De esta manera, desprendemos de la actitud melancólica una carga meramente regresiva y la entendemos como una actitud sobre el tiempo desde la consciencia de la muerte del tiempo que permite la supervivencia y las reelaboraciones alternativas del pasado y del futuro de ese pasado en el presente. Es, en este sentido, antes que una detención, una nostalgia o una angustia ante la muerte del tiempo, una

⁷ Diversos estudios provenientes de diversos campos disciplinares han revisado los alcances de la melancolía aplicados por Freud en el texto inaugural sobre la discusión. Véase: Abraham (1979), Lacan (2003), Klein (2006), Lambotte (1997), Kristeva (1997), Butler (1997). De todos modos, si reparamos y volvemos sobre ese texto inaugural es para operar desde allí la relación con la temporalidad que ha sido poco abordada por estos trabajos posteriores.

manera de supervivencia alternativa ante la negación del duelo del tiempo.

En los estudios latinoamericanos recientes que vuelven sobre la melancolía, esta relación temporal se ha hecho más evidente. De este modo, cuando Juan Bautista Ritvo (2006) entiende que en el decadentismo, la melancolía es un “esplendor en la ruina”, no hace sino insinuar el destello de un pasado en el presente que aún refulge con posibilidades futuras desde su condición de fantasma, de mera epifanía, que se sostiene en una ruina. La actitud “estética” melancólica del decadentismo, en Ritvo (2006), está signada, entonces, por el esplendor de un pasado al cual el presente ha aniquilado, como a la ciudad de París en el Segundo Imperio, o como al padre de Hamlet que desestabiliza cósmicamente con su insistencia el reino de Dinamarca, o como la locura caballeresca del Quijote. Julio Premat (2002), por su parte, en *La dicha de Saturno*, plantea la necesidad de recuperar el concepto psicoanalítico de melancolía para leer qué se repite en la obra del escritor argentino Juan José Saer. La insistencia de ciertos temas, pero también de ciertos modos de escrituras, como expansión de un objeto melancólico perdido, pasado y fantasmático que se hace presente en las ruinas de la escritura, es, en cierto sentido, una manera de plantear una lógica de supervivencia temporal a lo largo de una obra, de ver los destellos de una ruina que reaparecen en un camino de escritura. Tanto en Ritvo, como en Premat, esa relación retrospectiva con un pasado que preexiste a y en los textos, pero que va abriendo caminos y supervivencias a un duelo imposible de la imaginación a lo largo del tiempo en ellos mismos, es constitutivo de la melancolía.

En *Alegorías de la derrota*, de Idelber Avelar (2000), el duelo inconcluso ante la derrota de la izquierda y de las reivindicaciones políticas y sociales predictatorias, se leen reelaboradas en un conjunto de experiencias literarias en las culturas chilena, argentina y brasileña desde los años '90. Se trata, sostiene Avelar, de pensar el estatuto de la memoria en un tiempo en el cual el mercado ha sometido a muerte a la cultura misma –literatura incluida– y, por lo tanto, a una experiencia de duelo. En ese estado, plantea Avelar, es lógico que la compulsión reitutiva melancólica haga proliferar un conjunto de sustitutos que reactualizan y resisten la embestida de la nueva cultura capitalista a través de la alegoría, a pesar de aceptar la pérdida.

Lo interesante de la propuesta de Avelar, centrado en el análisis alegórico de las ruinas que dan cuenta de la nueva cultura literaria, pero, al mismo tiempo, casi en una tensión, de lo que quedó de la cultura literaria derrotada, es que propicia iluminaciones sobre ciertos caminos que se abren para el futuro de la práctica literaria. Es decir, nuevamente, cuando el fantaseo melancólico ante el duelo inasimilable es insinuado, se produce un desajuste –y un cruce– temporal. Pero además, sostiene algo fundamental para repensar los relatos de mercado: es la investida globalizante del mercado la que ha diezmado las utopías de la producción cultural predictatorial hasta hacerla devenir una derrota. Una derrota que, lejos de paralizar el pensamiento y la cultura misma, puede, al mismo tiempo, si se la reconoce, dinamizarla.

Tanto los enfoques de Néstor García Canclini (1995 y 2010) como los aportes de George Yúdice (2002), o los de Josefina Ludmer (2010), han puesto en primer plano los modos en que la cultura –y dentro de ella la literatura– han comenzado a organizarse como un recurso económico, debido a una condición menos autónoma (“postautónoma” plantea Ludmer) en el marco de una cultura globalista de mercado. Esta nueva condición, la de la cultura como mercancía, que también Boltanski–Chiapello desarrollan en *El nuevo espíritu del capitalismo*, ha generado una pérdida de autenticidad en las diversas prácticas artísticas no solo para definirse a sí mismas como tales, sino además, para hacer lo propio respecto de su valor cultural en tanto que valor simbólico. Eso parece seguirse de los diagnósticos, más o menos extremos que pueden leerse en los estudios mencionados (Ludmer sostiene que la noción de valor –estético– ha perdido poder explicativo). Se trataría, entonces, correlativamente a la consolidación de una cultura de mercado, de la pérdida de valor y de poder simbólico (pero también político) de las prácticas culturales para singularizarse frente a los embates del capital, lo que, en términos de Avelar, se puede pensar como la derrota del presente.

Frente a tal estado de la cuestión, un conjunto de relatos de mercado conosureños de las últimas décadas re-elaboran melancólicamente el poder de la literatura para garantizar su supervivencia en un ritmo alterno de producción capitalista, abriendo un futuro diferido al de la hegemonía del mercado globalizado y al de su correlativa postautonomía. *Poesía civil* (2001), de Sergio Raimondi, es uno de ellos.

3. POESÍA Y PRODUCCIÓN. SERGIO RAIMONDI

Un tono singular se distingue desde el comienzo en *Poesía civil* (2001) de Sergio Raimondi. Se trata de una entonación prolongada y expandida en versos largos latinos (Garra Muñoz, 2008), medidos (Avaro, 2007), con un uso productivo del encabalgamiento y prácticamente con un uso apagado de las rimas, lo que le otorga cierto aliento de prosa ensayística al conjunto. Pero que, en todo caso, avanza, lento, en una mezcla de discursividades, imágenes y reflexiones. Y sin embargo, la insistencia en la que el verso medido retorna, ahora reelaborado, expandido en el prosaísmo de los poemas a partir del molde latino, no nos hace más que percibir la instauración de una temporalidad melancólica desde el tono mismo: la supervivencia del verso medido y latino en una temporalidad que le es extraña y que no puede sino extrañarlo a él mismo, reelaborándolo, haciéndolo sobrevivir como fantasma que es y no es al mismo tiempo en el presente versolibrista, incluso llevándolo al límite de su percepción como verso: la mayoría supera las catorce sílabas.

Algo similar sucedía con el verso alejandrino en Baudelaire en un poema como “Le cygne”. Frente a las transformaciones de la ciudad, el París previo a Haussman retornaba mediante el *shock* de la memoria a un París del pasado y generaba un desajuste temporal que se prolongaba hasta el llanto de Andrómaca frente a una Troya derrumbada. Se trata de un poema donde las expansiones temporales y fantasmales irrumpen desde los motivos, pero fundamentalmente desde el tono, como estancias prolongadas y prosaicas que, al tiempo que escenifican la crisis de verso (tradicional y alejandrino), tratan de conjurarla. Es decir, esa expansión de la memoria arrastra y retiene, al mismo tiempo, la fantasmagoría del verso alejandrino que, si se consolida con Ronsard, en el siglo XIX, según reza la sentencia de Mallarmé (2003), “los fieles del alejandrino, nuestro hexámetro, aflojan interiormente este mecanismo rígido y pueril de su medida”. Los encabalgamientos proliferantes, que el clasicismo había desdeñado, sumados a las expansiones sintácticas en las que avanza la entonación para saturar los argumentos gramaticales, producen una suspensión del poema que debilita sus cesuras y a veces rompe el ritmo binario del alejandrino, volviéndolo casi imperceptible, un fantasma que es y no es al mismo tiempo. Es decir, en Baudelaire, nos hallamos frente a uno de los tonos de la melancolía: cierta expansión del verso clásico que lo lleva a un límite de su percepción como tal.

Esta tonalidad melancólica reproduce formalmente la expansividad de la imaginación que intenta recuperar, según Giorgio Agamben (2002), un objeto de deseo perdido.

No afirmamos que Raimondi recurre a Baudelaire para escribir *Poesía civil*. Simplemente sostenemos que hay una continuidad en el tono melancólico, como si hubiera relaciones que se pudieran entablar entre uno y otro tono, como si el oído, predispuesto a la escucha, descubriese entre esos dos poetas un timbre semejante: el de la melancolía. Porque si en el tono de Raimondi reaparece fantasmáticamente el verso latino largo, pero también el tono de las traducciones de ese verso (no olvidemos que Raimondi traduce a Catulo), lo que le otorga cierta gravedad omnipresente a la voz que se oye en *Poesía civil*, en un procedimiento casi igual que ese verso alejandrino fantasmático de Baudelaire, no es menos cierto que esa fantasmagoría se encuentra filtrada en la línea del tiempo por la tonalidad del materialismo de la poesía argentina objetivista, que abjura de cualquier heroísmo del lenguaje y que apela, como plantea Daniel García Helder (1987) a un lenguaje repleto de sentido. Ana Porrúa en *Caligrafía tonal* (2011) sostiene que se trata de un después del objetivismo que se configura como un tono donde el peso de lo político adquiere una dimensión particular. En este sentido, Marina Yuczuk (2008) ha analizado las continuidades y diferencias temáticas entre Helder y Raimondi en torno del tópico del trabajo y de las materialidades del verso que se reelaboran. Lo que nos interesa, entonces, es señalar, además, el arrastre de ese pasado reciente de la poesía argentina también al tono mismo. Lo que se presenta en Raimondi es el tono objetivista filtrado a través del verso latino largo y medido, un tono expansivo y concreto, como los materiales y construcciones del puerto. Y que, entre Helder y el año 2001 cuando se publica *Poesía civil*, recupera, también expansivamente, la especulación perezosa y expansiva del tono en torno de los objetos que estaba presente en *Punctum* (1995), de Martín Gambarotta. Solo que si en Gambarotta, como lee Raimondi en “El sistema afecta la lengua (sobre la poesía de Martín Gambarotta)”, se hacía presente una afasia, en *Poesía civil* lo que se pone en evidencia es el peso de la memoria como constitutiva del arrastre expansivo de la tonalidad melancólica. En términos, nuevamente, de Ana Porrúa, se trata de arrastrar todo el pasado como registro que se trae al presente industrial del puerto. Un arrastre pasado que es extensivo al tono, a los tonos que pueden percibirse y registrarse detrás de los versos llevados al

límite en *Poesía civil*. Y es en esos desajustes donde se perciben tonos como ruinas de otros tonos del pasado, donde se instaura el desajuste temporal de la melancolía.

Las expansiones melancólicas tonales se dan particularmente en torno de ciertos temas que constituyen constelaciones significativas entre los poemas y que conforman un relato de mercado, ya desde los subtítulos de las secciones que dividen el libro. El primero de esos subtítulos sostiene, casi en el tono de un ensayo: “De la lengua y el arte como capital”. Este, además, se expande con variaciones en las secciones subsiguientes: “La vianda bajo la lupa”, “Los artesanos”, “Hay que dilapidar la herencia en gastos superfluos/ Loa al cangrejo”, “Para un estudio de la economía de exportación” y “El peso en la cabeza/ Tendenzpoesie o versos de la coyuntura”. La melancolía opera volviendo sobre el subtítulo que quedó atrás, para hacerlo sobrevivir como fantasma en su expansión sucesiva: en todos los subtítulos, lo que se expande es la relación entre economía (o sistema de producción) y poesía. Pero también producto de la reelaboración melancólica, esa expansividad nunca es idéntica, siempre, en cada subtítulo aparece un componente que resignifica dicha articulación. Lejos de inmovilizarla, de recuperarla como cadáver, la hace sobrevenir como un rastro, una huella de la enunciación precedente.

En 2007, Sergio Raimondi publica el ensayo “Poesía y división internacional del trabajo. Sobre los estudios económicos de J. B. Alberdi”. Allí, vuelve de una manera sorprendente sobre el subtítulo primero de *Poesía civil* para reponer una relación histórica entre la poesía (literatura) y el sistema de producción capitalista. Y lo expande a dos pasados previos, “A Defense of poetry” (1821), de P.B. Shelley y a *Los estudios económicos* (1880), de J. B. Alberdi. Pero si lo hace es, precisamente, porque ese pasado no sobrevive en uno u otro como copia idéntica, sino alterado y desajustado. Porque, por un lado, si Shelley en 1821 señala que el sistema de producción limita la interioridad del poeta, y declara la diferencia entre la actividad del poeta-Dios con el trabajo humano (“el poeta no produce ni trabaja”) y la de la poesía de la producción; Alberdi en 1880 propondrá que la literatura es lo mismo que una manufactura, sometida a un proceso de fabricación y de construcción, y que, por lo tanto, al igual que sucede en la división internacional del trabajo con los productos industrializados, a la Argentina y a Sudamérica le es tan ajeno producir un buen libro como un buque blindado. Se trata, como vemos, de una relación entre poesía y capital que sobrevive

desajustada, transformada, reelaborada entre dos Romanticismos. Es decir, en el Romanticismo, siempre, como en *Henry von Ofterdingen* (1802) de Novalis, la economía se relaciona con la actividad poética. Y esa relación del pasado es la que Raimondi expande en el presente, pero reelaborada.

En *Poesía civil*, Raimondi, desde los títulos mismos, ya había vuelto siete años antes, expansivamente, sobre esos dos Romanticismos a lo largo del libro, instaurando temporalidades en conflicto entre el presente del Puerto de Ingeniero White o los espacios de Bahía Blanca y aquellas que emergen en los poemas. Y es allí, donde el trabajo de reelaboración del pasado del melancólico se instaura con toda su potencia. Si las referencias al Romanticismo inglés vuelven una y otra vez entre las expansiones de la visión y la memoria del poeta, lo hacen para alterar en su supervivencia la relación que este había entablado entre sistema de producción y poesía:

Wordsworth presentó a su lector
ideas asociadas en estado de excitación en nombre
de un mecanismo preciso que recupera la emoción
en estado de tranquilidad hasta que la tranquilidad
desaparece y la emoción se renueva. Y yo digo: eso
es energía del vapor de agua que se expande expande
y vuelve a enfriar para explotar y producir, más (Raimondi, 2001: 14).

A diferencia de *The Excursion. A poem* (Book II) de Wordsworth, el vapor se resuelve en una mecánica productiva que, lejos de entorpecer la visión (poética), prácticamente le da energía. De ahí que en *Poesía civil*, lo que se instala es la idea de la poesía como un trabajo productivo, que se realiza desde o al igual que el trabajo en el puerto o en la estación de trenes de Bahía Blanca. Por eso Sileno aparece en la estación de trenes: para mostrar que cualquier actividad productiva, resultado o incluso fuera del trabajo (como el descanso de un borracho) puede, Duchamp de por medio, ser admirado en un museo. Todo deriva del trabajo, lo civil está en el trabajo, incluso en la poesía como trabajo, porque no hay nada de divino en esa praxis, sino trabajo mínimo que se une a las demás actividades civiles más que separarse de ellas. Y en esa relación diferente entre economía y poesía, a través de la cual Raimondi, al tiempo que retoma, se distancia del Romanticismo, es donde emerge lo propiamente *civil* de la poesía. Porque, como sostendrá Rancière a propósito de los

disensos entre arte y trabajo, de la idea de “excepcionalidad” artística enfrentada a la “ordinariedad” del trabajo, es necesario entender la positividad de considerar la praxis artística como un trabajo en el presente, ya que puede abolir la frontera entre “quienes piensan” y entre “quienes fabrican”. Es decir, la práctica artística no es un afuera del trabajo, sino una forma de visibilidad desplazada. Lo que puede leerse en esta reivindicación política de Rancière, es no solo un reconocimiento –del arte como trabajo–, sino la apuesta por una democratización del arte, sin la cual, solo podría ser producido por quienes dispusieran del tiempo para hacerlo sin necesidad de ocuparse en otras actividades para su supervivencia. Lo civil de la poesía es, entonces, en esta dirección, la necesidad de considerar la poesía como un trabajo, una forma de ganarse el sustento, para, a partir de allí, poder sobrevivir con la praxis misma. Es la aparición, entre y desde las ruinas de la derrota capitalista y neoliberal, de una cierta utopía político-laboral de la poesía.

Ahora bien, si esto es así, lo es porque la poesía, como para Alberdi, ha devenido capital y manufactura. Pero que se afirma artesanalmente en su producción desde “una localía que impone sus límites”; es decir, a diferencia de Alberdi, no se trata de negar la producción de la artesanía poética, si no de afirmarla: como si no hubiera otra posibilidad para su supervivencia desde América del Sur o Argentina para la poesía/ literatura más que como una manufactura, producida y construida mediante un trabajo artesanal, dificultoso y ambicioso, también ligado a la mano (Sennet 2008), al igual que la manu-factura de Alberdi o la que produce la escritura. Y en este sentido, los dos últimos poemas del libro “Qué hay tras un boletín de campaña” (a y b) expanden desde la imaginación del pasado, el momento en que la imprenta y la literatura y la guerra política daban nacimiento a la industria editorial. Leemos en “a”:

Al exigir una imprenta liviana, el General
pensaba sin duda en que sería muy estimulante
que los soldados leyeran en épico lenguaje
su cruce del río Paraná y se animaron aún más
para la próxima batalla, pero no se le escapaba
que para que eso sucediera la prensa del ejército
también debía cruzar las aguas, y que no era
estratégico ocupar con la máquina del boletín
el vapor que podría usarse para la artillería
ya que ante los cañones apostados en Caseros

de poco iría a servir oponer una proclama
 por más fervor y clase con que haya sido escrita.
 no lo escucharon y más adelante, ya en el llano,
 la carreta de la imprenta se quebró. Eso era todo,
 aunque tampoco se trataba de hacer problema
 y complicar así las reuniones de la tienda.
 Urgían temas más graves y ya tenía muy en claro
 qué tipo de hombres eran los benditos literatos (Raimondi 2001: 115).

Impulsar una imprenta en plena guerra política, conlleva una dificultad doble. La primera es la de su peso, la de su traslado físico que puede retrasar y dificultar la marcha. Sin embargo, la autoridad política, el general, sabe que ese ejercicio bien puede estimular el cuerpo de guerra a través del boletín en “épico lenguaje”. Por eso, la prensa pesada, demasiado pesada, se quiebra. Sin embargo, eso no es un problema, puesto que hay cosas más importantes ante la inminencia de las circunstancias; y además, como un dato no menor, sabe que en esa empresa del épico lenguaje, hay literatos, de los que no cabe más que la desconfianza que los convierte en análogos a la inutilidad que presenta la prensa quebrándose en la mitad y no cumpliendo con su función. Esa es la segunda dificultad. Remontándose al pasado, Raimondi muestra que el nacimiento del mercado editorial estuvo unido a la batalla política, en un tiempo no del todo preciso (¿son las batallas de la independencia o son los boletines sarmientinos de la campaña del desierto?) y señala la tensión primordial entre la política estatal o partidaria (el general) y la imprenta y los literatos. Una tensión que saca de función tanto al estado como a la literatura misma, porque lo que se rompe, lo que corta el circuito funcional, es la pesadez de la imprenta que se quiebra por la mitad o la poca confianza en los literatos. Por eso, el segundo poema, “b”, concluye con “será muy difícil/ hacer que una imprenta así entendida sea liviana” (117). Lo que cifra Raimondi allí son las dificultades del desarrollo editorial en nuestro país, un estado de la cuestión histórico y análogo al que Alberdi denunciaba en los *Estudios económicos*. Pero en *Poesía civil*, desde la localía y, precisamente como en estos poemas, desde una condición material precaria y de manufactura, de apuesta, a pesar de todo, por una impresión artesanal, elaborada en el mismo campo de batalla, esa dificultad es superada.

El poema “b” es claro, no siempre el escritor puede olvidar al alzar una página que en la letra se encuentra todo el trabajo de esa industria, desde los dedos manchados del entintador, a los

movimientos del aparato, y al agite del batallón con el cual se imprimían los boletines —o la literatura argentina— al servicio de la lucha política, y civil. Es Jorge Rivera en *El escritor y la industria cultural*, quien sostuvo que ya en la primera etapa revolucionaria, los ideólogos necesitaron arbitrar los medios materiales, entre ellos la imprenta, para superar la incomunicación en el Río de la Plata y asegurar la autonomía política. De este modo, en *El Grito del Sud* (1812) se sugiere la compra de imprentas y juegos tipográficos y la fabricación de papel con los mismos recursos que cuenta el país. Raimondi parece, de alguna manera, expandir ese pasado para señalar que esa dificultad de la imprenta y de la literatura está aún presente, pero que es desde esa dificultad desde donde se puede escribir bajo el doble riesgo, por la pesadez y por el empleo de los literatos, de romper la imprenta, la máquina de la producción.

No debemos olvidar que la primera edición de *Poesía civil* se da desde los límites de lo local, por ediciones Vox, de Bahía Blanca, una de las editoriales de poesía más significativas desde fines de los '90, que se instala en el circuito de micro-editoriales de poesía argentina desde una dificultosa lateralidad —no sin interrelaciones— con el circuito editorial hegemónico de Buenos Aires. Por otro lado, como lo han señalado los diferentes estudios del mercado editorial argentino desde los '90 hasta 2000, sabemos que al tiempo que la industria editorial argentina vendía las grandes casas editoriales a los grupos transnacionales, emergieron en el país, editoriales independientes que dinamizaron simbólicamente la producción literaria. Desde el año 2000, Hernán Vanoli habla de una explosión de micro-editoriales artesanales que emergieron en el centro de la temporalidad de la crisis editorial de los '90. Por lo tanto, frente a las grandes editoriales que tienden a privilegiar —aunque no exclusivamente— el valor económico por sobre el simbólico de la producción, estas micro-editoriales o editoriales independientes se hicieron cargo desde una lógica de la dificultad, de poner en primer plano la producción de acuerdo con su valor cultural. Lo asombroso es cómo la melancolía de *Poesía civil* expande estas condiciones hasta los inicios mismos de la emergencia de la industria editorial argentina, indicando cómo la producción y el trabajo editorial, pero también literario, estuvo y aún está en la materialización misma del libro a través de ediciones Vox, signada por las dificultades inherentes a lo local, desde los vaivenes y luchas políticas, hasta las condiciones de supervivencia casi lateral de la producción poética.

Y al mismo tiempo, esa temporalidad de productividad artesanal, sabemos, es la misma en la que se escribió *Poesía civil*. En una entrevista (2011), Gustavo López narra el proceso de edición del libro:

Sergio es de (la ciudad de) Bahía Blanca y formaba parte de un grupo que se llamaba los poetas mateístas, ahí lo conocí. Cuando Vox comenzó a realizar talleres de poesía en los años 90's, él colaboró escribiendo artículos y traduciendo para la Editorial, después empezó un movimiento poético muy fuerte en relación con estos talleres de formación. Me mostró *Poesía civil*, un texto que llevaba mucho tiempo escribiendo; lo presenté a un subsidio de la Fundación Antorcha y ganó. De todos los trabajos que hice de edición, *Poesía civil* fue lo más increíble que me tocó, el hecho de ver cómo el tipo iba ajustando los textos del libro de la misma manera que un mecánico ajusta las piezas de un motor... a veces me llamaba a las 12 de la noche porque necesitaba cambiar una coma, o modificar un verso; al principio pensé que era un exagerado, pero después me di cuenta que todo lo que decía tenía sentido, era un trabajo de ajuste muy preciso, cada cambio aportaba al sentido de la obra en términos determinantes y se conllevaba con la obra final. Desde esa experiencia hasta hoy nos hemos hecho grandes amigos (2001:1).

Lo primero que se desprende de las palabras de López es que desde el comienzo no solo de la escritura de *Poesía civil*, sino de la propia circulación de Raimondi como escritor, dentro de los poetas mateístas, el ritmo alterno de producción artesanal estaba presente. Porque los poetas mateístas publicaban panfletos poéticos llamados "metafletos", que se realizaban como fotocopias impresas de dos o tres carillas con una elaboración manual, en la que editaban poemas. Funcionaban como fanzines.

Luego, en la misma entrevista, López agrega:

Poesía civil es un trabajo que le tomó unos 6 o 7 años. Hace poco, en 2007, ganó la beca Guggenheim, y está en un gran proyecto poético que es una enciclopedia, donde cada palabra es un poema, un libro que tendrá alrededor de mil páginas (2011: 1).

Lo que reponen con claridad las palabras de Gustavo López, de su trabajo de editor en contacto con el trabajo del escritor, es que *Poesía civil* es, ante todo, una labor sobre el tiempo, una expansión en el tiempo de un ritmo de producción anterior, artesanal y

procrastinador. En *La modernidad líquida* (2003), Zygmunt Bauman plantea que en el nuevo mundo líquido, la producción procrastinadora no tiene lugar, pertenece a un ritmo de trabajo de la modernidad sólida. Entonces, *Poesía civil* genera, de este modo, una supervivencia melancólica de un ritmo de trabajo y de producción editorial y cultural por fuera del tiempo fluido y frenético del presente. La instauración de esa temporalidad se desprende del mismo relato de mercado que constituye el libro como totalidad.

Y esto se explica como parte de una exploración de Raimondi desde la poesía en relación con el mercado que aparece con claridad en su ensayo “Del mercado mundial actual y las leyes sempiternas de la teoría de los géneros en Lukács” (2013). Allí, a partir de una lectura de las relaciones entre poesía y mercado que lee en Aldo Oliva, Sergio Raimondi se pregunta hasta qué punto la radicalidad meramente negativa con la cual se piensa la oposición poesía/ mercado no está inscrita en las pautas mayores, históricas y ya cristalizadas (hegemónicas), del género desde el cual el poema de Oliva se configura. Frente a ese nuevo pasado al que se recurre, Raimondi plantea ahora sí, la necesidad de tomar distancia, advirtiéndolo que:

la relación de oposición entre la palabra poética y la mercancía adquiere su conformación ante la expansión del mercado decimonónico en su variante clásica e industrial, y que es imposible disociar el rechazo trascendental del poeta de la percepción de su propia posición amenazada, interesada y cotidiana (Raimondi, 2013: 15).

Por eso, se produce, en términos de Raimondi, un estrechamiento de lo literario como reacción ante esa mercantilización, lo que podemos entender como la especificidad moderna; pero que, por eso mismo, es el testimonio más firme de la potencia operatoria del mercado en la cultura literaria. Estas ideas, que pueden ser advertidas con claridad en el análisis del propio Bourdieu (2005) sobre la conformación del mercado simbólico decimonónico y francés, le permiten introducir a Raimondi un punto de vista para salir de este dilema: el nivel objetivo de la literatura. ¿A qué se refiere Raimondi con estos términos? A dos procesos que son, desde ya, constitutivos de la praxis desde la cual se configura *Poesía civil*, como hemos advertido: las recurrencias y continuidades históricas y la forma poética misma. Respecto de la primera, advierte que “la

posibilidad de abstraer de la historia de la literatura sus componentes y recurrencias mayores amerita reconocer que esas pautas tienen una existencia al menos tan o más relevantes que los devaneos propios de la interioridad de un artista hipersensible y obstinado” y, de ese modo, se puede, como Lukács, “tener en cuenta a Sófocles (...)no sólo para pensar en una operatoria literaria coyuntural y particular, sino para tentar la pregunta por la relación de la poesía con el mercado actual” (Raimondi, 2013: 18). De este modo, lo que se lograría es “la comprensión de la forma más adecuada para dar cuenta de ese mercado mundial actual” que “será a la vez la comprensión más o menos simultánea de un contenido: ese mismísimo mercado” (Raimondi, 2013: 19).

Como vemos, la salida de Raimondi ante el problema de la conflictiva relación entre poesía y mercado no se da como la clásica denegación bourdiana por medio de la cual se negaba sin poder negar, la injerencia de lo económico en el campo artístico mediante la autonomía relativa que instauraba una lógica propia de funcionamiento. Se trata, por el contrario, a través de seguir las constancias históricas de esa relación, de reelaborarla. Lejos de negar sin poder negar la relación con el mercado, se la asume; es más, esa asunción, que hace que el mercado devenga tema literario, debe además, generar una forma que dé cuenta del mercado globalizado actual. Es una forma envolvente y total, que recurre al pasado para expandirlo en el presente y habilita un modo alterno, artesanal –y por lo tanto también mercantilizado– de praxis poética, democratizadora y procrastinadora en el interior de un mercado consumista y acelerado, capitalista y restrictor –antidemocrático– del acceso a los bienes culturales y a su producción, y desde un medio editorial también alterno. Entonces, esta forma que no es meramente textual plantea, frente a las condiciones líquidas del mercado editorial hegemónico con su énfasis en la rentabilidad y en el valor económico del libro, una manera de supervivencia del valor simbólico-cultural como experiencia política y civil que se realiza con un trabajo mínimo, y que involucra todas las etapas de la producción de un libro, desde su escritura, hasta su impresión y edición. Frente a ese mercado actual en que el valor simbólico de los objetos culturales se ha puesto en discusión, la melancolía hace sobrevivir una temporalidad paralela donde el valor civil (político y cultural), que pareciera haberse derrotado por el neoliberalismo de los ’90, aún hoy es posible en el

interior del mercado como reafirmación de lo que puede la literatura y de lo que se puede desde ella.

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, Karl (1979). *Correspondencia Sigmund Freud-Karl Abraham*, Barcelona, Gedisa.
- Agamben, Giorgio (2006), *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- (2009), *El reino y la gloria. Una genealogía teológica de la economía y el gobierno*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- (1995), Estancias, *La palabra y el fantasma en la literatura occidental*, Valencia, Pretextos.
- A.A.V.V. (2010), *Boletín/15 del Centro de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, UNR.
- Aristóteles (1996), *El hombre de genio y la melancolía*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Avaro, Nora (2007), “Cuestiones de método”, *Confines* (Buenos Aires), 20, junio, pp. 215-222.
- Avelar, Idelber (2000), *Alegorías de la derrota*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Barthes, Roland (2004), *S/Z*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bartra, Roger (2001), *Cultura y melancolía*, Barcelona, Anagrama.
- Baudelaire, Charles (2006), “Le cygne” en *Les Fleurs de Mal*, Buenos Aires, Colihue, pp. 228-232.
- Bauman, Zygmunt (1999), *La globalización: consecuencias humanas*, Buenos Aires, FCE.
- (2003), *Modernidad líquida*, México, FCE.
- (2006), *Vidas de consumo*, Buenos Aires, Paidós.
- (2010). *Mundo consumo*. Buenos Aires, Paidós.
- Benjamin, Walter (1972), *Iluminaciones I y II*, Madrid, Taurus.
- (1989), *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.
- (1991), *Origen del drama del barroco alemán*, Madrid, Taurus.
- (2004), *El autor como productor*, México, Ítaca.
- Bourdieu, Pierre (2005), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- Bolstanki, Luc y Chiapello, Eve (2002), *El espíritu del Nuevo Capitalismo*, Madrid, Akal.

- Burton, Robert (1947), *Anatomía de la melancolía*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- Butler, Judith (1997), *Mecanismos psíquicos del poder*, Buenos Aires: Paidós.
- Cárcamo Huechante, Luis y Laera, Alejandra y Fernández Bravo, Álvaro (Comps.) (2007), *El valor de la cultura*, Rosario, Beatriz Viterbo editora.
- Chartier, Roger (2006), *Escribir las Prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial.
- De Diego, José Luis (2006), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, FCE.
- Deleuze, Giles y Guatari, Felix (2006), *Mil mesetas*, Buenos Aires, Pretextos.
- Deleuze, Giles (1991), "Posdata sobre las sociedades de control" en Christian Ferrer (Comp.) *El lenguaje libertario*. Tº 2, Montevideo, Ed. Nordan, pp. 35-46.
- Derrida, Jacques (1980), "La loi du genre", *Glyph* (Baltimore), 7, pp. 33-65.
- Dobry, Edgardo (2007), *Orfeo en el quiosco de diarios*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Entrevista a Gustavo López, "Cables enredados detrás del sol" en <http://goo.gl/71gVH> (3/6/2013).
- Freud, Sigmund (2010), "Duelo y melancolía" en Derrida en castellano, <http://goo.gl/SZSDW> (03/06/2013).
- Gambarotta, Martín (1995), *Punctum*, Bahía Blanca, Vox.
- García Canclini, Néstor (2001), *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós.
- García Helder, Daniel y Martín Prieto (1998), "Boceto nº 2 para un... de la poesía argentina actual", *Punto de vista* (Buenos Aires), 60, Buenos Aires, pp. 13-18.
- Garramuño, Florencia (2008), "O Império dos sentidos" en Celia Pedrosa e Ida Alves (eds.), *Subjectividades em devir: Estudos de poesia moderna e contemporânea*, Rio de Janeiro, Viveiros de Castro Editora, pp. 82-91.
- Klibansky, Raymond y Panofsky, Irwin y Saxl Fritz (2006), *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza.
- Klein, Melanie (2006), "El duelo y su relación con los estados maníaco-depresivos", en *Obras completas I*, Barcelona, RBA, pp. 351-383.
- Kofman, Sarah (1995), *Melancolía del arte*, Montivideo, Trilce.

- Kristeva, Julia (1997), *Sol negro. Depresión y melancolía*, Caracas, Monte Ávila.
- Lacan, Jacques (2003), *Seminario 8*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Lambotte, Marie Claude (1997), *O discurso melancólico*, RJ, Companhia de Freud.
- Ludmer, Josefina (2010), *Aquí América Latina*, Buenos Aires, Eterna cadencia.
- Mallarmé, Stéphane (2003), “Cris de vers” en *Divagations*, Paris, Gallimard, p 275.
- Mazzoni, Ana, Violeta Kesselman y Damián Selci (eds.) (2012), *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*, Buenos Aires, Paradiso.
- Molina, Cristian (2011), “Relatos de mercado. Una definición y dos casos en la literatura latinoamericana” en Giordano, Alberto, *Los cuadernos del seminario. Los límites de la literatura*, Rosario, UNR, pp. 113-131.
- (2012 a), “Relatos de mercado en el Cono Sur (1990-2008). Aira, Fuguet, Noll” en *Calandria* (Boulder), 1, vol 2, pp. 1-15.
- (2012 b), “Relatos de mercado en Argentina (1990-2008)” en *Badebec. Revista de Estudios Literarios* (Rosario), 3, pp. 1-31.
- Núñez Florencio, Rafael (2008), “Sobre la bilis negra o el mal de Saturno”, *Ars Medica. Revista de Humanidades*, 2, pp. 174-189
- Pas, Hernán (2007), “Una materialidad de la exasperación. Acerca de *Poesía civil*, de Sergio Raimondi”, *Orbis Tertius* (La Plata), año XII, N°13, , pp. 1-14.
- Porrúa, Ana (2002), “Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías”, *Punto de vista*, N°72, Buenos Aires, p. 24.
- (2003). “Ciudadanos y extranjeros: sobre *Poesía civil* de Sergio Raimondi y Guatambú de Mario Arteca”, *Punto de vista* (Buenos Aires), 75, pp. 25-28.
- (2011), *Caligrafía tonal*, Buenos Aires, Entropía.
- Premat, Julio (2002), *La dicha de Saturno*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Rancière, Jacques (2009), “Prólogo” en *La división de lo sensible*, Chile, Centro de Estudios Visuales.
- Ritvo, Juan Bautista (2006), *Decadentismo y melancolía*, Córdoba, Alción.
- Sennett, Richard (2001), *La cultura del Nuevo capitalismo*, Barcelona, Anagrama.
- (2008), *El artesano*, Barcelona, Anagrama.
- Raimondi, Sergio (2001), *Poesía civil*, Bahía Blanca, Ediciones Vox.

- (2001), “Alexis y Corydón a eso de las 3.15 a.m.”, en Arturo Carrera (ed.), *Monstruos*, Buenos Aires, FCE, pp. 149-153.
- (2007), “Poesía y división internacional del trabajo. Sobre los estudios económicos de J. B. Alberdi” en Luis Cárcamo Huehante, Alejandra Laera y Álvaro Fernández Bravo (Comp.), *El valor de la cultura*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 113-132.
- (2007), “El sistema afecta la lengua (sobre la poesía de Martín Gambarotta)” en *Margens/Márgenes*, N° 9/10, jan.-jun, pp. 50-59.
- (2013), “Del mercado mundial actual y las leyes sempiternas de la teoría de los géneros en Lukács” en Franco Ingrassia (ed.), *Estéticas de la dispersión*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 13-22.
- Sontag, Susan (2007), *Bajo el signo de Saturno*, Buenos Aires, Debolsillo.
- Starobinsky, Jean (1990), “La melancolía ante el espejo. Tres lecturas de Baudelaire” en *Debats*, 33, septiembre, pp. 75-88.
- Throsby, David (2001), “Introduction”, “Theories of value”, “Cultural industries” en *Economics and culture*, Cambridge UP.
- Tomachevsky, Boris (1982), “Temática” en *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal.
- Urriola, Malú (1998), *Hija de perra*, Santiago, Cuarto Propio.
- Wordsworth, William (1836), *The Excursion: A Poem*, Londres, Edward Moxon.
- Yúdice, George (2002), *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa.
- Yuszczuk, Marina (2008), “Objetivismo en Argentina, o de cómo la poesía se pudo hacer política desde la desconfianza”, *Actas del III Congreso Internacional de Literatura*, Mar del Plata, CELEHIS, pp. 552-573 .
- Zizek, Slavoj (2002). “Acto o melancolía” en *¿Quién dijo totalitarismo? Cinco intervenciones sobre el (mal)uso de una noción*, Madrid, Pretextos, pp. 95-117.